

JoyceとFaulknerにおける「意識の流れ」の表現

その他（別言語等） のタイトル	STREAM OF CONSCIOUSNESS in Joyce's and Faulkner's Novels
著者	谷村 淳次郎
雑誌名	室蘭工業大学研究報告．文科編
巻	7
号	2
ページ	257-284
発行年	1971-09-15
URL	http://hdl.handle.net/10258/3335

Joyce と Faulkner における 「意識の流れ」の表現

谷 村 淳 次 郎

STREAM OF CONSCIOUSNESS in Joyce's and Faulkner's Novels

Junjiro Tanimura

Abstract

There are many kinds of stream-of-consciousness novels. The novels written by James Joyce and William Faulkner are the most characteristic among them. In this paper the author attempts to examine how this method is used by these two writers in their own ways, by comparing *Ulysses* by Joyce with *The Sound and The Fury* by Faulkner.

Both *Ulysses* and *The Sound and The Fury* are mainly consisted of the three main characters' consciousnesses and almost everything is observed through their eyes. In their consciousnesses some relationships can be found between Molly's and Benjy's, between Stephen's and Quentin's, and between Bloom's and Jason's.

When we examine these two novels from a different point of view, however, we find their methods quite different. Joyce uses a third person narrator to describe a character's consciousness as it is, while Faulkner uses a dramatic technique to compensate it. In Joyce's case the author gradually disappears from *Dubliners* to *Ulysses*, while in Faulkner's case the author gradually appears from the First section to the Fourth.

Joyce got to the summit of stream-of-consciousness novels, which is about to collapse. Faulkner started from the summit and descended the mountain without tracing the same course as Joyce did, combining stream of consciousness with the traditional novels.

1920年代は、文学史的にみて「実験の時代」であったと言われる。それが小説というジャンルにおいて、最も著しく現われたのが所謂「意識の流れ」(stream of consciousness)の手法であった。この手法によって小説家達は、

人間生存の真実へより迫ろうとしたのである。つまり、彼等が小説という形を用いて人間の心を描く場合、それをこれまでの伝統的な小説のパターンに当てはめるには、あまりにも複雑であることを悟ったのである。

周知のように、この「意識の流れ」という言葉は、「記憶、思考、感情などは、本来の意識の外側にある」とするアメリカの心理学者、William James によって始めて用いられたものである¹⁾。この言葉の受け取り方は各人により異なっているが、この種の小説の目指すところが、人間の意識に現われるすべての衝動や印象を、従来の小説のように分析し、整理することなく、人間の心理を活動している姿でとらえることにあるのは確かである。Robert Humphrey はこの種の小説を、“a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters”²⁾ と言って、言語表現以前の意識の究明ということに力点を置いているが、これが最も妥当な定義であろうと思われる。従って、「意識の流れ」派の小説家としばしば混同される二人の著名な作家によって書かれた小説、すなわち、作中人物の視点をとおして小説全体が呈示されるように、彼等の視点だけでその心理的過程が明らかになる小説を書いた Henry James の小説群は、言語表現以前の意識を全く取扱っていないために、また、極めて慎重に過去をふたたびとらえようとした Marcel Proust の *À la Recherche du Temps Perdu* (失われた時を求めて) (1913~1927) は、たんに意識の回想的な面にしか関与していないために、共に「意識の流れ」の小説とは言い得ないものである。

しかし、この Humphrey の定義で濾過された「意識の流れ」の小説にも、James Joyce (1882~1941), Virginia Woolf (1882~1941), Dorothy Richardson (1882~1957), William Faulkner (1897~1962) など、この手法を用いた小説家の数は多く、その表現形式も、各小説家によって多種多様であり、また、各小説家についても、各作品により、各作中人物によって異なった表現を用いていることが多い。

この表現方法は、主として 1920 年代を中心とする十数年の極めて短い期間内に集中的に用いられ、その後は、この方法を部分的に採用することはあっても、これのみに頼った小説は書かれていない。この小論においては、主として、「意識の流れ」の小説の代表と誰しもが認める Joyce の *Ulysses* (1922) と、Faulkner の *The Sound and the Fury* (1929) を取りあげ、これら両作家の用いた「意識の流れ」の表現について比較考察したいと思う。

(一)

すでに述べたごとく、「意識の流れ」を描出するために用いられる表現方法は多種多様である。Humphrey はこれを大別して、direct interior monologue (直接内的独白)、indirect interior monologue (間接内的独白)、omniscient description (作者全知の叙述)、soliloquy (独白) の四種としているが³⁾、この他にも特殊な方法がいくつかあり、特殊な作家によって用いられていることは確かである。この簡単な分類によっても、普通にしばしば混同される「意識の流れ」と「内的独白」という語の相違が明白になるのである⁴⁾。つまり、もっぱら「意識の流れ」の代名詞のように使用されている「内的独白」なる語は、単に「意識の流れ」を表現するための一方法に過ぎないと言えるのである。

しかし、単に一方法に過ぎないとは言え、「内的独白」が「意識の流れ」の表現において占める役割は、他の方法に比較して最も大であると言わなければならない。これまでの小説の文体が分解して、種々な形の「内的独白」になることは、今更述べるまでもなく Joyce によって行なわれたことであるが、この文体においては、作中人物と読者との関係が今迄とは完全に変えられてしまい、伝統的な小説の読者が、作中人物に対して一步退いていたのを、出来得る限りなくしようという努力がなされているのである⁵⁾。

Joyce における「意識の流れ」の表現の最高の段階が、*Ulysses* の “Penelope” episode、つまり、Molly Bloom の「内的独白」であることについてはすでに異論はなく、これは正真正銘の direct interior monologue と言えるが⁶⁾、*Ulysses* を構成している 18 の episode の中には、この完全な direct interior

monologue に達するまでに、種々の段階があることが認められ、これの発端を Joyce の作品の中に求めるならば、Ellmann などの指摘するごとく⁷⁾、彼の自伝的な小説と言われる *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) (以下 *Portrait* と略す) の最終部分における Stephen Dedalus の日記ということになる。しかし、*Ulysses* の「意識の流れ」の表現は、indirect interior monologue によっても行なわれており、これは *Portrait* は勿論、最初の短篇集 *Dubliners* (1914) の中にも数多く見出される。この表現方法が、Jespersen の言う所謂 represented speech であることは明らかであるが、その前段階とも言える不完全話法⁸⁾は、*Dubliners* の中には相当ある。

従って、Joyce の場合には、写実主義的な *Dubliners* から、それに自然主義的な手法を加えた *Portrait* を経て、更に象徴主義をプラスした *Ulysses* に至る「意識の流れ」の表現の推移が、非常に緩慢であり、段階的であり、Woolf などに比べて一般にその表現方法が非常に難解であると言われる Joyce が、作者の介入を避けて、可能な限りの objectivity を以て描くこの表現方法を、如何に着実に獲得して行ったかが、syntax の面からも確かめることが可能であり、これは更に象徴主義文学の頂点とも言える *Finnegans Wake* (1939) へと達することになるのである。つまり、Joyce の場合には、その表現方法は常に progressive であったのであり、彼の書いた四つの小説作成の過程は、作者の介入を避け、完全なる objectivity を獲得するに至る過程と一致していたことになる。

それでは、Joyce に学び、Joyce を信仰していたと言われる Faulkner においては、「意識の流れ」の表現はどのようにして用いられたのであろうか。Faulkner の場合には、「意識の流れ」の小説と言われるものは、彼の数多い作品の中で、第四番目に書かれた *The Sound and the Fury* と第五番目の *As I Lay Dying* (1930) 二つのみである。彼はこれに先立つ三つの作品においては、「意識の流れ」と名付け得る表現を用いることは殆んどなかったし、また、これら二つの作品以後には、ふたたびこの手法のみに頼った小説を書くことはなかった。つまり、Faulkner にあっては、「意識の流れ」の手法は

突加として現われ、突加として消え去るのである。Joyce の場合とは異なり、彼は「意識の流れ」の手法の功罪を *The Sound and the Fury* 一作中で体験したと言える。Faulkner においては、この作品形成の過程が、つまり、第一章における白痴 Benjy の「内的独白」、第二章における自殺直前のハーヴェード大学生 Quentin の「内的独白」、第三章における悪人 Jason の「独白」を経て、第四章の「作者全知」の表現へと達する過程が、表現形式からみて、Joyce の場合とは逆に常に *degressive* であったのであり、これは「意識の流れ」の小説に伝統的な小説を加える、いわば、折衷の過程であったと言えるのである。そして、*The Sound and the Fury* において結論的に見出し得たものを、始めから意識的に表現したものが、次作 *As I Lay Dying* であり、彼による「意識の流れ」の小説はこれを以て終りをつけることになる。

このように、「意識の流れ」の表現に関する限り、その辿った過程の長さにおいて、両者の間に非常な差異はあるにしても、Joyce と Faulkner は完全に逆な道を辿ったと言える。すなわち、Joyce は、*Dubliners* の客観描写から始めて、*Portrait* を経、*Ulysses* の “Penelope” episode における完全に作者の介入を排除した描写へと到達し、Faulkner は、*The Sound and the Fury* において、第一章の白痴 Benjy の完全なる *objectivity* から始めて、結局、第四章の客観描写へと到達するのである。しかし、一口に「完全に逆な道」とは言いながらも、彼等の辿った道は、厳密な意味においては、「完全に逆」と言い得ないことは確かである。なぜなら、この二人の小説家が用いた「意識の流れ」の表現もまた多種多様であり、そこには多くの類似点と相違点を見出すことが可能だからである。

(二)

ひとしく「意識の流れ」の小説とは言っても、*Ulysses* と *The Sound and the Fury* との間には、作品の本質という点においても、非常なへだたりがあることは確かである。それは、祖国アイルランドにいれられず、ヨーロッパ大陸に逃れてダブリンを描きつづけながらも、ある意味では自由な心を持ち得

た Joyce と、終始故郷オックスフォード（アメリカ・ミシシッピ州北部にある）を去ることが出来ず、絶え間なく南部における白色人種の罪の意識にさいなまれながら、虚構の土地ジェファースンを描きつづけた Faulkner の心そのものの違いと言えるかも知れない。しかし、また、見方をかえれば、Faulkner の内部に育てられていったアメリカ南部という特異な土地の地理的、歴史的記憶は、Joyce が *Ulysses* において描こうとしたものと、或る意味では同じ性質のものだとも言い得るのである⁹⁾。

Ulysses において Joyce は、主として三人の異なった「意識の流れ」によって、ダブリンという地方都市の一日を描き、*The Sound and the Fury* において Faulkner は、更に異なる傾向をもった三人の「意識の流れ」によって、アメリカ南部の名門 Compson 家の没落、すなわち南部の悲劇を描いている。*Ulysses* における「意識の流れ」を主として構成しているものは、芸術家肌の学生 Stephen Dedalus、平凡なる一市民 Leopold Bloom、その妻 Molly Bloom の三人であり、*The Sound and the Fury* においては Compson 家の三兄弟、Benjy, Quentin, Jason である。この両作品において、Joyce と Faulkner は共に、その程度に差はあるにしても、極めてリアリスティックに意識の類型をとらえ、作中人物達の「意識の流れ」を、個人的特徴をもつまに表現しようとしたのである。

従って、これら二つの作品においては、それぞれ三人の作中人物の意識描写は、そのまま彼等の性格描写と一致しているのであり、各人物の性格によって、*Ulysses* では、Stephen のものはかなり精神的なもの、Bloom のものは世俗的なもの、Molly のものは性的なものであり、また、*The Sound and the Fury* では、白痴としての Benjy、自殺者としての Quentin、悪人としての Jason という具合に、それぞれ異なったレベルの意識で、異なった文体で、確かに明瞭に描き分けられている¹⁰⁾。だが、これら二作品について、各三人の主たる作中人物を相対的に見て行くと、彼等の「意識の流れ」の間に或る種の類似が見出されるように感ずるのである。

先ず、*Ulysses* の Molly の意識を見てみよう。

……and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain
yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used
or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish
wall and I thought well as well him as another and then I asked
him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I
yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around
him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all
perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes
I will Yes¹¹⁾.

(…それからジブラルタルむすめのころあたしはあのまちでやまにさく
はな^イそう^エよ^スあたしがばらのはなをかみにさすとまるでアンダルシアの
むすめそれともあかいのつけようか^イそう^エよ^スそしてかれがムーアじんの
じょうへぎのしたであたしにキスしたしかたそしてあたしはおもったか
れはどのおとこよりもすばらしいそしてあたしはめでうながしたのう
いちどおっしゃって^イそう^エよ^スするとかれはあたしに^イそう^エよ^スやまにさくぼく
のはなイエスといっておくれとそしてあたしはまずかれをだきしめ^イそう^エ
よ^スそしてかれをひきよせかれがあたしのちぶさにすっかりふれることが
できるようににおやかに^イそう^エよ^スそしてかれのしんぞうはたかなっていて
そしてええとあたしはいったええ^イええ^エいいことよイエス。)

ここに引用したのは、*Ulysses* の最終章 “Penelope” episode の最終部分で
あり、Molly はまさに眠ろうとしている。彼女のかたわらには遅く帰宅した
夫 Bloom がねているが、実際には、連想を生み出させるような外的な刺激
は何もない。しかし、彼女の思考は次々と発展し、ふと浮んだ連想が別の連
想を生んで行く。このときの彼女の思想は、*Ulysses* の中で最も「内的独白」
と言うべきものに近づくと言われる¹²⁾。人称はすべて一人称で、direct inter-
ior monologue の典型的なものであり、作者の介入は全くない¹³⁾。ここで
は、作者は真に純化されて、存在から遊離していると言える。従って、読者
は、ここに描かれた人生に直接関与している感じを抱き得るのである。Joyce
は、作者の偏見や価値判断をとおさずに、人生をありのままに描出すること

を意図したのである。

Harbert Read は、印象主義者の散文文体について、それが「読者が描かれている事件や、光景あるいは行動に参加しているような錯覚を感じるような文体のことである」と言い、バルザックの文体について、「いわゆる思考する型だと言われる彼の文体では、この作者、作中人物一体の情緒は伝えなかった」と述べた後で“Penelope” episode にふれて、

The final stage of impressionism is reached in the so-called *interior monologue*, which James Joyce used with such brilliance in the last section of *Ulysses*. All trace of the author's personality has disappeared: he is completely identified with the character he is describing, and has no idiosyncrasies of his own left. The style is no longer the man (i.e. the author) but the character¹⁴.

と述べ、作者、作中人物一体の典型的な例としている。

これに比して、*The Sound and the Fury* における Benjy の意識は次の如くである。

‘You’re not a poor baby. Are you. You’ve got your Caddy. Haven’t you got your Caddy?’

Can’t you shut up that moaning and slobbering, Luster said. Ain’t you shamed of yourself, making all this racket. We passed the carriage house, where the carriage was. It had a new wheel.

‘Git in, now, and set still until your maw come.’ Dilsey said. She shoved me into the carriage. T. P. held the reins¹⁵.

(「おまえ、かわいそうな坊やじゃないわね。おまえのキャディーがついているんだもの。ねえ、そうだと思わない」

そんなふうにブーブーやらかしたり、泣き立てるのなんぞ、おめえやめられねえだかよ、とラスターが言った。そんなみっともねえことをひとりでやっというてよ、おめえ、はずかしいと思わねえだかよ。われわれが馬車小屋の前を通りすぎると、馬車が入れてあった。それには新しい輪がついていた。

「さあ、こん中に乗りこんで、かあちゃんが来るまでおとなしく坐っと

るだ」とディルシーが言った。彼女はわたしを馬車の中に押し入れた。
ティーン・ピーが手綱をとった。)

この例の中で、‘You’re から Caddy’ までの部分は、1900 年 12 月 23 日、つまり、Caddy と Benjy が Uncle Maury の手紙を Mrs. Patterson にとどけに行った日における Caddy の言葉を、Can’t から wheel までのイタリック体の部分は、1928 年 4 月 7 日、黒人少年 Luster に守られて家のあたりをさまよう現在を、‘Git 以下は、1912 年、Benjy の父 Mr. Compson が死んだ際に墓地まで行った時のことを描いている。白痴 Benjy の意識は未分化であり、直接的な感覚によってしか物事を認識出来ないから、過去と現在を別々のものとしてとらえる能力がない。その「内的独白」は、彼の未分化な「意識の流れ」を表現するにふさわしく、単純な sentence で描かれているが、chronological order が破壊されていて、時間の移り変わりを普通の活字とイタリック体で書き分けていること以外は、普通の文法の規則通りに書かれており、Albérès が言う意味での不明瞭さはない¹⁶⁾。我々は極く自然に白痴の意識の中に入り込み、その単純さからなんらかの image を与えられ、ここに描かれている物事をありのままに感ずることが出来る。意識の表面を行きかう現実の事柄と、それによって触発された過去の記憶が交錯して、我々は白くぼけた印象を得ることになる。L. Edel も指摘するように、この章は確かに終始 Joyce の *Portrait* の冒頭を思わせる調子で描かれている¹⁷⁾。

これら二つの意識は、「意識の流れ」の表現が最も顕著に現われたものであり、ともにその代表的なものと見做されている。覚醒時における白痴の意識と、まさに眠りに入ろうとする正常な女の意識を比較した場合、その抽象レベル¹⁸⁾ にはるかに差のあることは当然である。しかし、Goldberg の指摘するように¹⁹⁾、Molly はその長い独白の間、考えたり、行動をしているとは殆んど言えず、ただあるがままに存在しているにすぎず、また、彼女の「意識の流れ」は、Stephen や Bloom のものと異なり、本質的に passive で、経験を思い出し、区別せずにごたまぜにし、吸収しているにすぎないのであるから、これに、syntax の点から見て Molly の考えは無思想であるとする

Tindal の指摘を加えるならば²⁰⁾、彼女と Benjy との距離は小さくなるであろう。

しかし、それ以上にこの両者に共通していることは、作者の介入の皆無と言う点である。Booth は、その著 *Rhetoric of Fiction* において、“True novels must be realistic” と言い、また、“All authors should be objective” と述べているが²¹⁾、この二つの法則は前世紀なかば以後、小説を作る際に最も大切なことと見做されるようになり、小説家は出来得る限りその作品を realistic に、objective に描こうと努めるようになった。そして、結局、「意識の流れ」の手法にまで到達したのであった。Joyce が *Ulysses* において目指したものはまさしくこれであり、さきにあげた “Penelope” episode における Molly の意識はその頂点であったと言える。

だが上にあげた白痴 Benjy の意識は、これを更に一步前進させたと言えるのではなからうか。この点に関して O. W. Vickery は、

The Benjy section seems to have been more exclusively Faulkner's invention, a deliberate attempt to extend the boundaries of the novel beyond the point to which Joyce had already pushed them²²⁾.

と述べているが、作者の介入を避け、作中人物をより realistic に、より objective に描くことを目指すのが、「意識の流れ」の小説の意図であるとすれば、この Benjy の意識は、Joyce が作ったものを修正したと見るよりは²³⁾、Faulkner が独自に発明し、小説の領域を拡大させようと努めたと見るべきであろう。この二つの意識を比較して見るとき、作者が全く介入していない点では同等と見做し得るが、更に objectivity の度合と言う点を考慮に入れるならば、Molly の意識よりも Benjy の意識の方が、「意識の流れ」の表現として更に前進したものと見做されるのではなからうか。

次に、*Ulysses* における Stephen の意識と、*The Sound and the Fury* における Quentin の意識を見てみよう。

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to

read, seapawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see²⁴).

(眼に見える物質の避けがたい形態。すくなくともそれだけは、ぼくの眼をとおして考えたもの。ここでぼくに読みわけ得る、あらゆるもののさまざまな記号。魚の卵と海草、寄せて来る潮、あの古靴。青っぱなの緑いろ、青みがかった銀いろ。赤錆いろ。色わけした記号。透明の限界。だが、彼はつけくわえている。物体における透明の、と。じゃあ、彼は色わけに気がつくよりも前に、こういう物体に気がついていたわけだ。どうやって？ きっと、おつむをぶつつけたんだろうさ。気をつけろよ。彼は禿げていたし、それに百万長者だったからな、このもの知れる人々の師は（ダンテの言葉・ソ）。物体における透明の限界。なぜ、おけるなのか？ 透明にしろ、不透明にしろ。五本の指が通れば、それは門だ。通らなけりゃ、ドアだ。眼をとじて見ろ。)

これは、*Ulysses* 第三章 “Proteus” episode の冒頭の部分で、哲学青年 Stephen は小学校での勤務を終えて、Sandymount の海岸を歩いている。海を見ながら次ぎ次ぎと頭に浮ぶ image が、そのまま正確に記されてゆく。“Telemachus” episode より “Proteus” episode に至る第一部の大部分は、Stephen の意識からなっているが、その特徴が最もよく表われているのが、この “Proteus” episode である。彼の「内的独白」には種々の外国語や、抽象的な思考などがまざり、それを描く文体はかなり混乱しているが、これが知的で、懐疑的な詩人、哲学者としての彼の性格をよく表わしており、その性格描写に役立っていると言える。

次は *The Sound and the Fury* 第二章における Quentin の意識である。

... I am. Drink. I was not. Let us sell Benjy's pasture so that

Quentin may go to Harvard and I may knock my bones together and together. I will be dead in. Was it one year Caddy said. Shreve has a bottle in his trunk. Sir I will not need Shreve's I have sold Benjy's pasture and I can be dead in Harvard Caddy said in the caverns and the grottoes of the sea tumbling peacefully to the wavering tides because Harvard is such a fine sound forty acres is no high price for a fine sound. A fine dead sound we will swap Benjy's pasture for a fine dead sound. It will last him a long time because he cannot hear it unless he can smell it²⁵).....

(...ぼくはいる。酒。ぼくはいなかった。ベンジーの牧場を売ろうじゃないか、そうすればクエンティンはハーヴァードに行けるだろうし、わしも骨と骨とをぶっつけさせていられるだろうからな。わしは死んでしまおうと。一年もたたぬうちにとキャディーは言ったんだったかしら。シュリーヴはトランクに一瓶入れている。いや、ぼくはシュリーヴのはいらないんだベンジーの牧場をぼくは売ったのにぼくはハーヴァードで死ぬかも知れないとキャディーが言った海の大小さまざまな洞窟の中でゆれ動くうしおにあわせておだやかにころがって行きハーヴァードというのはほんとにすばらしい名なんだから四十エイカーだってすばらしい名には高価すぎることはない。死んだすばらしい名われわれはベンジーの牧場を死んだすばらしい名と交換しよう。それはベンジーには永持ちするだろう、においてそれがわからなければ彼には聞こえないんだから...)

計画した自殺を目前にひかえたハーヴァード大学生で、Compson 家の長男である彼の意識においても、chronological order はばらばらに破壊されており、過去のさまざまな記憶が現在の意識とまざり合い、Benjy の場合とはまた異なった仕方で、その混乱しぶりを明確に我々に示してくれる。ここでは、意識の錯乱を効果的に表現するために、すべての文法上の規則を無視した表現を用いており、この表現技巧が、自殺者の黒々とよどんだ意識の内部の印象を適切に描き得ている。この Quentin の意識の表現形式も、仔細に検討

すれば、数種の型に分類することが可能であるが、さきの Benjy の意識が、すでに述べたように Faulkner の発明であり、*Ulysses* において Joyce が開拓した小説の領域を更に拡大したものであると言われるのに比し、これは、一般的に言って *Ulysses* における Joyce の描写方法に最も近いものであり²⁶⁾ Joyce に大いに負っている方法であるとも言われ²⁷⁾、Vickery も “the Quentin section seems a deliberate exercise in the Joycean mode”²⁸⁾ と述べている。

臨終の母のために祈ることを拒絶した良心の可責にせめられながら、精神的な父を求めてさまよう、懐疑的な詩人、哲学者 Stephen と、姉 Caddy の墮落によって象徴される Compson 家の没落を、自己の犯した罪の妄想においてくいとめようとする、自殺寸前のハーヴァード大学生 Quentin の意識は、共に、知的ではあるが、混乱している高度な抽象レベルの「内的独白」で表現され、それはそのままこの両者に共通した独自の文体を形成していることが出来るのである。

では最後に、*Ulysses* における Bloom と、*The Sound and the Fury* における Jason の意識を見てみよう。

He strolled out of the shop, the newspaper baton under his armpit, the coolwrapped soap in his left hand.

At his armpit Bantam Lyons' voice and hand said:

—Hello, Bloom, what's the best news? Is that today's? Show us a minute.

Shaved off his moustache again, by Jove! Long cold upper lip. To look younger. He does look balmy. Younger than I am.

Bantam Lyons' yellow blacknailed fingers unrolled the baton. *Wants a wash too. Take off the rough dirt. Good morning, have you used Pears' soap? Dandruff on his shoulders. Scalp wants oiling.*

—I want to see about that French horse that's running today, Bantam Lyons said. Where the bugger is it?

He rustled the pleated pages, jerking his chin on his high collar. *Barber's itch. Tight collar he'l lose his hair. Better leave him the*

*paper and get shut of him*²⁹⁾.

—You can keep it, Mr Bloom said. (イタリック筆者)

(彼は店からゆっくり歩いて出た。まるめた新聞紙をわきの下に、冷たい手ざわりの紙につつんだシャボンを左手に握っていた。

わきの下のところにバンタム・ライアonzの声と手がかかった。

—やあ、ブルーム、なにかいいニュースがあるかね？ これは今日のかい？ ちょっと見せてくれよ。

また口ひげを剃り落したな、こいつ！ 長い冷たい上唇。若く見せたいんだ。たしかにすっきりしてる。おれより若い。

バンタム・ライアonzの爪の黒い、黄いろい指が、巻いた新聞紙をひろげた。これも洗う必要がある。ざらざらの垢を落す。おはようございます、あなたはピアス石鹸をお使いになりましたか？ ふけが肩に。頭も油をつけないと。

—今日の競馬に出るあのフランス馬のことが読みたいんだ、とバンタム・ライアonzは言った。どこに載ってやがるだろう？

ひだのついた新聞紙をがさがさいわせながら、彼は高いカラーの上に顎をつきだした。剃刀まけ。窮屈なカラーをして、ひげがすりきれてしまうぞ。新聞をくれてやって逃げだすほうがよさそうだ。

—君にあげるよと、ミスタ・ブルームは言った。)

これは、*Ulysses* 第二部“Lotus-eaters” episodeの終わりに近い部分である。イタリック体の個所は、Bloomが友人Dignamの葬儀に出席する前に一風呂あびようと思い、スウィニー薬局で石鹸を買い、店から出た所でBantam Lyonsと出会って話をしながら起る「内的独白」である。BloomはStephenとは全く別種類の、中年の感覚的な生活人である。愛人を持ち、妻も愛人を持っている新聞社の広告取りであるが、一個の社会人として仕事はし、友達の葬儀には席をつらね、表面的には普通の道德の形式に従って生きる平凡な常識人であり、現代人の典型でもある³⁰⁾。Bloomの意識は、「内的独白」の創始者である、フランスの象徴主義作家Édouard Dujardinの*Les lauriers sont coupés* (月桂樹切られたり)のDaniel Princeのものと大変似ている

と言われる³¹⁾。これは「内的独白」でも極く初歩的なものであり、非常に分かりやすいが、Bloom も直接的にものを見、それをそのまま正確に心に反映し、たくわえてゆくから、彼の「内的独白」は、Stephen との性格の相違に比例するかのように、整った、極く普通の平凡な文で、きわめて明瞭に描かれてゆく。*Ulysses* 第二部に現われる「内的独白」は、Bloom のものが大半を占めるが、これを第一部の Stephen、第三部の Molly のものと比較するとき、一般にそれらよりもはるかに浅い意識であることが分る。特に上にあげた例のように、その「内的独白」が会話の途中で起る場合には、まさに表出されようとしている、soliloquy に最も近い意識であると言える。

次は、*The Sound and the Fury* 第三章における Jason の意識である。

‘All right,’ I says, ‘All right. Have it your way. But as I haven’t got an office, I’ll have to get on to what I have got. Do you want me to say anything to her?’

‘I’m afraid you’ll lose your temper with her,’ she says.

‘All right,’ I says. ‘I won’t say anything, then.’

‘But something must be done,’ she says. ‘To have people think I permit her to stay out of school and run about the streets, or that I can’t prevent her doing it....Jason, Jason,’ she says, ‘How could you. How could you leave me with these burdens.’

‘Now, now,’ I says, ‘You’ll make yourself sick. Why don’t you either lock her up all day too, or turn her over to me and quit worrying over her?’³²⁾

「いいよ」とおれは言う。「いいよ。お母さんの好きなようにするがいいのさ。だけどぼくは自分の事務所などありゃしないんだから、大急ぎで有り合わせのところへ出かけなけりゃならないんだ。ところで、あの娘に何か言ってほしいのかい？」

「おまえあの子にカッとなりゃしないだろうかね？」と彼女は言う。

「よろしい」とおれは言う。「じゃあぼくは何も言わないから」

「だけどなんとかしなければいけないんだわ」と彼女は言う。「わたしがあの子に学校をずるけたり街をほっつき歩くのを許しているとか、それ

をとめも出来ないなどと人から思われるなんて....ジェーソン、ジェーソン」と彼女は言う。「どうしておまえは、どうしておまえはこんな重荷をわたしに負わせておけるっていうのよ？」

「まあ、そう言わないでよ」とおれは言う。「それじゃあ、お母さん自分で病気になってしまいうじゃないか。あいつを一日中とじこめておくか、それともぼくに引き渡してあいつのことを気にやまないようにするか、どうしてどっちかに出来ないんだい？」

これは、Caddy の生んだ私生児で、Compson 家にひきとられて育てられ、現在高校生になっている不良の娘 Quentin の取扱いについて、神経衰弱の母親と Jason がなした対話を、Jason の soliloquy として描いたものである。Compson 家の三兄弟の中でただ一人正常な精神能力を持った Jason の意識は、Benjy, Quentin の意識のようなぼやけ方をしておらず、現在と過去が正確に区別されて、明瞭に分りやすく描かれている。彼は非良心的ではあっても、社会的な situation の中で実際に行動をなし得る人間であるから、その soliloquy も、平凡で、実利的な人間のもつ非個性的な、型にはまったものとなっている。Faulkner は第一章、第二章における Benjy, Quentin の「内的独白」ではなし得なかった、内面的な「意識の流れ」と外面的な筋の運びを結合させ、読者への伝達性を増そうとして、このような表現形式をえらんだのである。勿論、この第三章における Jason の意識は、上例のように明瞭に soliloquy と見做されるものばかりではなく、「内的独白」と考えた方がよいものもあるが、そうした場合でも、極く浅い、表面的なものと解せられる。こうした点で、常識的で平凡な一市民 Bloom と、Compson 家でただ一人正常だが、強欲な Jason との間に、「意識の流れ」の表現の類似点が伺われるように感ずるのである。

(三)

以上、(二)においては、*Ulysses* を構成する Stephen, Bloom, Molly の意識と、*The Sound and the Fury* を構成する Benjy, Quentin, Jason, の意識

との間に、Molly-Benjy, Stephen-Quentin, Bloom-Jason とという対比が存在し、それぞれの「意識の流れ」の表現方法の間に、その程度に差はあるにしても、何らかの類似点があることが伺われた。

しかし、この二つの「意識の流れ」の作品を、今一度別の角度から見直すとき、その表現方法が著しく異なっていることに気付くのである。すなわち、*The Sound and the Fury* においては、確かに「意識の流れ」の表現方法が用いられている。しかし、ここで用いられている方法が、Dorothy Richardson や Joyce によって創られた、いわば、standard な方法の中に分類し得るかどうかは疑問なのである。Faulkner がその手法を Joyce に学んだであろうことは確かであるが、*The Sound and the Fury* において彼は、Joyce 的な方法を彼独自のものに作りかえ、基本的な technique として用いているのである。次に、両者のこの相違点について考察してみよう。

一般的に見て、普通の「意識の流れ」の小説は、作中人物の心の内部をそのあるがままの姿で表わすことを意図しており、動作とか行動などはただ付随的に現われるにすぎない³³⁾。しかし、この付随的に現われるにすぎない動作とか、行動が、心の内面を正しく描き出す助けとなっているのである。つまり、心の内面だけはあるがままの状態で描こうとしても、それは不可能に近いと言える。従って、大抵の小説家は、「意識の流れ」の描写に際して、それをスムーズに進行させるために三人称の narrator 又は observer を用いるのである。*Ulysses* においては、narrator の外的な行動を簡単に記述してから、その人間の内的思考過程の描写へと移る場合が多い³⁴⁾。すなわち、普通の説明文の形で外面描写が過去形で行なわれ、それに続いて「内的独白」が現在形で描写されるのである。

He crossed to the bright side, avoiding the loose cellarflap of number seventyfive. The sun was nearing the steeple of George's church. *Be a warm day I fancy. Specially in these black clothes feel it more. Black conducts, reflects (refracts is it?), the heat. But I couldn't go in that light suit. Make a picnic of it.* His eyelids sank quietly often as he walked in happy warmth. *Boland's bread-*

*van delivering with trays our daily but she prefers yesterday's loaves turnovers crisp crowns hot. Makes you feel young. Somewhere in the east: early morning: set off at dawn, travel round in front of the sun, steal a day's march on him. Keep it up for ever never grow a day older technically*³⁵⁾. (イタリック筆者)

(七十五番地の地下室のゆるんだ揚げ蓋を避けて、彼は太陽の当る側へ渡った。太陽はジョージ教会の先端に近づきかけている。今日は暑くなりそうだ。こんな黒い服を着ていると特に暑さがこたえる。黒は熱を伝達し反射(屈折、だったかな?)する。しかし、まさかあの明るい服を着て出るわけにもゆかない。まるでピクニックのいでたちだからな。幸福な暖かさのなかを歩きながら彼の顔は何度も静かに閉じた。ポーランド商店のパン車がその日のパンを盆に入れて配達している。しかし彼女は前日のパンのほうが好きなんだ。外側はかりかり、てっぺんを熱く焼いて。すっかり若がえったような気がする。東方のどこかの国で、朝はやく。夜明けとともに出発して、太陽の一步まえを歩いて、一日分の行程をかせぐ。永久にそれをつづければちっとも年をとらないですむ理屈。)

これは *Ulysses* 第二部の “Calypso” episode において、朝食の材料を買いに行く途中の Bloom に起る「内的独白」である。ここでは、He crossed から church までの二つの sentence は、Be から it までの「内的独白」を、His eyelid から warmth に至る sentence は、Boland's breirdvan 以下の「内的独白」をスムーズに描写するのに役立っている。この種の例は *Ulysses* ばかりでなく、Woolf の諸作にも多く見出されるが、実際、「意識の流れ」が効果的に描写されるためには、「内的独白」にはこのような三人称の narrator 又は observer が必要なのである。この三人称の narrator 又は observer がない場合には、それをおぎない得るような手法を用いなければ、作中人物の「意識の流れ」を、そのあるがままの姿で描写しつづけることはむずかしいのである³⁶⁾。

ところが、これに対して Faulkner の場合には、間接的な表現方法を一切排除しており、Joyce や Woolf の場合に存在した三人称の narrator 又は

observer は存在しないのである。 *Ulysses* の場合とは異なり、 *The Sound and the Fury* では、なんの前ぶれもなく、気がついてみるとそこに投げこまれていると感ずるのはそのためである³⁷⁾。この作品は、作者と作品の分離に成功していると言われる *Ulysses* 以上に作者との距離は少ないのである。そのため、当然、心が実際にあるままの状態を描写するのに必要とされる弾力性を欠く事になるが、Faulkner は演劇的な手法を用いてこの制限をおぎなっている³⁸⁾。すなわち、*The Sound and the Fury* においては、*Ulysses* において見られる種類の narrator 又は observer が存在しない代りに、独白者自身が彼等のまわりで起る事柄の narrator 又は observer なのである。これは先にあげた三つの章のいずれについても言えることであるが、そのことが最も顕著に伺える Benjy の独白を今一度見てみよう。

You go on and keep that boy out of sight, Dilsey said. I got all I can tend to.

A snake crawled out from under the house. Jason said he wasn't afraid of snakes and Caddy said he was but she wasn't and Versh said they both were and Caddy said to be quiet, like father said.

You ain't got to start bellering now, T. P. said. You want some this sassprilluh.

It tickled my nose and eyes.

If you ain't going to drink it, let me get to it, T.P. said. All right, here'tis. We better get another bottle while ain't nobody bothering us. You be quiet, now.

We stopped under the tree by the parlour window. Versh set me down in the wet grass. It was cold. There were lights in all the windows³⁹⁾. (イタリック筆者)

(さあ、サッサと行って、あの子を人目につかねえようにとくだ、とディルシーが言った。おらはこっちのことだけで手にあまっちゃうだからな。

蛇が一匹、家の下から這い出た。ジェーソンが、蛇はこわくない、と言うと、キャディーが、おまえこわいんだわ、だけど、あたいこわくな

い、と言い、ヴァーシュが、二人ともこわいくせに、と言った、するとキャディーが、お父さんの言ったとおり、静かにしなくちゃあ、と言った。

おめえ今頃んかってわめきだすこたゝねえだよ、とティー・ピーが言った。おめえこのサルサ水をすこしもらいてえちゅうだかね。

それはわたしの鼻と目をくすぐった。

おめえそれ飲みたいくねえちゅうだら、おらにだって、ちょっとは分けてくれたってええだろ、とティー・ピーが言った。よしよし、さあ、ここにあるだ。誰も邪魔に來ねえうちに、おらたち、もう一本取って來た方がええだな。さあ、静かにするだ。

われわれは客間の窓のそばの木の下にとまった。ヴァーシュがわたしをぬれた草の中におろした。冷たかった。どの窓にも明りがついていた。)

この例では、イタリック体で Benjy の姉 Caddy の婚礼の夜の場면을、普通の活字で祖母 Dammudry の死の夜の場면을描いている。白痴 Benjy にとっては、明りがともされ、客が集まり、周囲の者達は何やら忙しくたちまわっているのを垣間見る限りでは、婚礼も通夜も同じものとして認識され、この二つの場面は交互に今しばらく続くのである。これがすべて白痴 Benjy の意識であることは確かであるが、彼はこれらの事柄を意識しながら、また一方で明瞭に外的な行動をしているのである。つまり、Faulkner は、この白痴の意識を描きながら、更にこれを視点にして、読者に story の発展を理解させようとしているのである。Ulysses においてはまだ対立したまま別々に残されている意識と行動の両者が、ここでは極めてスムーズに把握されているのである。

これらの事柄に関連して大橋健三郎氏も、「本来小説における内的独白にあっては、独白者自身の外的な行動は、すべてその独白そのものに吸収されてしまうものであって、行動と独白が同時に行なわれるということは、演劇ででもないかぎり、ありえないはずであるから、このように、独白者が独白を行ないながら、しかも同時に一定の外的な行動をとっているかのような、一種劇的な幻覚をあたえるということは、まさに Faulkner のみごとな技法

上の勝利を意味するものにほかならない。」⁴⁰⁾と述べているが、Faulkner の「内的独白」の中に包含されている演劇的要素は、Joyce が他の如何なる作家よりも多く示していると言われる、所謂 *dramatic immediacy* (演劇的直接性)⁴¹⁾をはるかに凌駕するものではないだろうか。

しかし、Faulkner のこの演劇的技法は、本当に彼独特のものと言い得るであろうか。いま、Joyce と Faulkner の相違点について考察しながら、ここでまた Faulkner に対する Joyce の影響を考えないわけにいかないのである。小説において「意識の流れ」を描出するのに、実際の演劇的技法が用いられている唯一の例は、*Ulysses* 第二部における“Circe” episode であり、ここでは、設定された場面が実は Stephen と Bloom の意識そのもので、演劇的技法の使用によって彼等の心の中は適切に表現され、巧みに *objectify* されている。

BLOOM: (*Runs to Lynch*) Can't you get him away?

LYNCH: He likes dialectic, the universal language. Kitty! (*To Bloom*) Get him away, you. He won't listen to me. (*He drags Kitty away.*)

STEPHEN: (*Points*) Exit Judas. *Et laqueo se suspendit.*

BLOOM: (*Runs to Stephen*) Come along with me now before worse happens. Here's your stick.

STEPHEN: Stick, no. Reason. This feast of pure reason.

CISSY CAFFREY: (*Pulling Private Carr*) Come on, You're boosed. He insulted me but I forgive him. (*Shouting in his ear*) I forgive him for insulting me.

BLOOM: (*Over Stephen's shoulder*) Yes, go. You see he's incapable⁴²⁾.

(ブルーム (リンチのそばに駆け寄る。) あいつを連れてってくれないか?)

リンチ 彼は弁証法が、世界語が大好きなんでね。キティー! (ブルームに向って) あんた連れてってくれよ。彼はおれの言うことなんか聞かないんだ。(彼はキティーを引っ張って去る。)

スティヴン (指さして) ユダ去り行き、みずから縊れたり。

ブルーム (スティーヴンのそばに駆け寄る。) これ以上ひどくならないうち、いっしょに来たまえ。そら、君のステッキだよ。

スティーヴン ステッキなんか。理性だよ。純粋理性のこの饗宴。

シンシー・キャプリー (カー兵卒を引っ張りながら) さあさあ、あんた酔っぱらってんのよ。あのひとはあたいを侮辱したけど、赦してやるわ。(彼の耳もとで大声を張りあげて) あのひとが侮辱したのを赦してやるわ。

ブルーム (スティーヴンの肩越しに) そうとも、引き取ってくださいよ。ほう、この男はつぶれちまってるんだ。

これは“Circe” episode の終りに近く、Bloom と Stephen は迷い込んだ売笑窟マボット街から逃れ出ようとしている。批評家によって Goethe の *Walpurgisnacht* や, Flaubert の *Tentation de Saint Antoine* との類似性を指摘されるこの episode は⁴³⁾、*Ulysses* 中最もすぐれた部分であるとも言われ、量的に見ても全体のほぼ四分の一にあたり、幻想家としての Joyce の才能が、この戯曲体の部分で最も適切に発揮されていると思われる。勿論戯曲とは言っても、我々が普通に文学の一ジャンルとして認めている戯曲とは異なり、「意識の流れ」を表現する technique として幻覚を描き出すために、会話や独白に卜書をつけ加えているにすぎないが、時間と空間を超越した領域において、一見相矛盾する要素の統合と調和が、極めて巧妙に行なわれているのである。*The Sound and the Fury* 全体に特徴的で、*Ulysses* の演劇的直接性をはるかに越えるかに見える Faulkner の演劇的要素には、この episode が大きく影響しているのではないだろうか。

(四)

(三)においては、Joyce と Faulkner の「意識の流れ」の相違点について考察し、Joyce にくらべて Faulkner が、その演劇的手法によって「意識の流れ」の描写を効果的に行なっている点をあげたが、ここでふたたび(一)で取扱った問題にもどり、彼等二人の辿った道について考察することにしたい。

前に Joyce と Faulkner とは、その作品形成の過程において「完全に逆な

道」を辿ったと述べ、その後で、厳密な意味においては「完全に逆」とは言い得ないことを付記しておいた。すなわち、Joyce は *Dubliners* の客観描写から始めて、*Ulysses* の最終章における完全に作者の介入を排除した描写へと到達し、Faulkner は *The Sound and the Fury* において、第一章の Benjy の完全なる objectivity から始めて、第四章の「作者全知」の客観描写へと到達したのである。これだけからすれば「完全に逆」とも言えそうであるが、今一度その過程に注意をむけるならば、彼等の辿った道は全く異なったものであることに気付くのである。

すなわち、Joyce の場合には、そのプロセスとして indirect interior monologue が用いられているのに対し、Faulkner では soliloquy が用いられているのである。それでは、この indirect interior monologue と soliloquy との表現上の効果は、一体どのように異なっているのだろうか。Humphrey はこれら両者の区別を明解に説明してくれているが⁴⁴⁾、要するに、indirect interior monologue は、作者がはっきりとした形で介在して、「意識の流れ」を導いて行くのに対し、soliloquy は、作者が介在せずに作中人物が直接読者に語りかけるのである。つまり、当初 Flaubert のリアリズムに学んだと言われる Joyce が、*Dubliners* から *Portrait* を経て *Ulysses* に至る過程の中で、徐々に、徐々に、作者の存在感を消して行ったのに対して、Faulkner は objectivity の度合を減少させる過程においても、作者の介入は可能な限り排除しようとしたのである。それ故に、当然予想される indirect interior monologue の章をもうけることなしに soliloquy を用いて表現したと考えられ、全体的に見ても、*The Sound and the Fury* における Faulkner ほど、作品から完全に退場しようと努力し、それを巧みに行なった小説家はいないのである。

また、indirect interior monologue にくらべて、soliloquy がはるかに演劇的要素にとんでいることは確かであり、それは、前にも述べたように、内面的な「意識の流れ」と外面的な筋の運びを結合させるのに極めて効果的である。このことは soliloquy を用いた Jason の「独白」に特に伺われるが、単に Jason の章ばかりではなく、広く *The Sound and the Fury* という作品全

体について言えることなのである。soliloquy のみによって描かれ、その代表的な作品である *As I Lay Dying* は言うまでもないことであるが、*The Sound and the Fury* においても Faulkner は、「意識の流れ」の小説に特有な、言語表現以前の意識の価値を認めると同時に、Joyce にはない、plot や story という伝統的な小説のもつ利点をもつけ加えようと努めているのである。

Joyce を始めとして多くの「意識の流れ」の作家は、まだ整理されない混乱した意識を、そのあるがままの形において明確にとらえ、同時にそれを明確に読者に伝達しようとしたのである。しかし、この両者は、二律背反的な事象であると言える。なぜなら、もし意識があるがままの姿で、完全に描写されたとしたら、それは読者が小説に期待する、筋の発展とか、完全な文章構造をもつことはない筈であろうから。Joyce が目指し、そして、ついに到達し得た地点は、次の Kain の言葉にも伺えるように、確かに「意識の流れ」の文学の最高峰であった。

……Actually, it is the most ambitious and monumental attempt in literature to render the inner lives of its three main characters—their thoughts, inhibitions, fears, and desires. *Ulysses* is, first of all, the greatest stream-of-consciousness novel in literature⁴⁵⁾.

しかし、Joyce が最後的に到達し得た地点は、小説がまさに崩壊せんとする場所における最高峰であったと言える。最後の伝統主義的な芸術家と言われる Henry James の所謂掉尾文 (periodic sentence) が、これまでの文章構造に固執しすぎたものであったと丁度反対に、Joyce の「意識の流れ」は、伝統的な文章構造からあまりにも解放されすぎたものとなったのである。Faulkner はここから出発し山を下ったのである。しかし、Joyce が登ったと同じ道を逆に辿ることをせず、「意識の流れ」の小説に伝統的な小説を合流させながら山を下ったのである。このことに関連して Beck は、

……What is stylistically most remarkable in his work is the synthesis he has effected between the subtleties of modern narrative technique and the resources of language employed in the tradition-

ally poetic or interpretative vein. That such a synthesis is feasible is demonstrated in the dynamic forms of his novels, and it may be prelude to significant new developments in the methods of fiction⁴⁶⁾.

と述べているが、全体的に見ても Faulkner の手法は、Joyce の手法よりもずっと総合的な印象が強く、彼の描く人間は前言語意識の私的であるという特性をもちながら、また、一般化されてもおり、意識と行動とは plot の使用によって結びついたと言えるのである。Joyce が彼の全小説によって漸く辿り着き得た頂点から Faulkner は出発し、*The Sound and the Fury* 一作中で原点まで戻ったのである。それは勿論、Joyce が歩み始めた原点とは異なったものであるとしても。

Joyce と Faulkner の「意識の流れ」の表現には、多くの類似点と相違点が存在するけれども、結局、Joyce の目指したものは、常に「意識の流れ」の頂点へ達せんとする努力であったのであり、Faulkner にあっては、それは常に「意識の流れ」の小説に伝統的な小説を加えようとする、いわば「総合」への努力であったのである。そして、Faulkner が、「Henry James の目的を Joyce の手段で行なおうとした」⁴⁷⁾とか、“a stream-of-consciousness writer who combines the views of life of Woolf with those of Joyce”⁴⁸⁾とか言われ、また、彼の手法が、“a deliberate misunderstanding of Freudian theory and Joycean practice”⁴⁹⁾であると言われるのは、すべて彼のこの「総合」のための努力を指摘したものに外ならないのであり、彼のなしたこの「総合」によって、Joyce がその頂点を究めた「意識の流れ」の小説は、発展的に消滅したとも言えるのである。

(昭 46. 5. 18 受理)

注

- 1) R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Univ. of Calif. Press, 1958), p. 1.
L. Edel, *The Psychological Novel 1900-1950* (Rupert Hart-Davis, 1961), p. 19.
- 2) R. Humphrey, *op. cit.*, p. 4.
- 3) *Ibid.*, p. 23.

- 4) R. S. Ryf, *A New Approach to Joyce* (Univ. of Calif. Press, 1966), p. 94.

例えば Ryf は両者の間に相違を認めず、次のように述べている。

A discussion of structural rhythm in *Ulysses* inevitably leads to the consideration of stream of consciousness or interior monologue. Some scholars differentiate slightly between stream of consciousness and interior monologue, but I shall use the two terms interchangeably here, because for our purpose there are no significant differences between the two.

- H. Levin, *James Joyce: A Critical Introduction* (Faber and Faber, 1960), p. 83.

Levin も両者を同じものと見做し、「内的独白の方をえらんで」次のように述べている。

To characterize this style, we must borrow a term from either German metaphysics or French rhetoric; we may conceive it as *Strom des Bewusstseins* or again as *monologue intérieur*. We shall find, however, that Joyce obtains his metaphysical effects by rhetorical devices, that the internal monologue lends itself more readily to critical analysis than the more illusory stream of consciousness.

- 5) R. M. アルベレース著、豊崎光一訳『小説の変貌』、紀伊国屋書店、1969、p. 184.

- 6) R. Humphrey, *op. cit.*, p. 29.

- 7) R. Ellmann, *James Joyce* (Oxford Univ. Press, 1966), p. 368.

これについては、Ryf も前掲書 p.96. において次のように指摘している。

...But for the closest approximation of the technique to be found anywhere in the novel, we must look at the closing section of the final chapter—the diary entries. In addition to recapitulating many of the themes of the novel, these entries also function to bring Joyce to his starting point for *Ulysses* in terms of the stream of consciousness technique.

- 8) Joyce の小説には Woolf などにくらべて中間的語法が非常に少ない。(但し, represented speech は除く) 中間的語法と見られるのは不完全間接語法の場合だけで、それも次の例の如く、疑問文の場合に限られる。

His friends asked him *has be seen Corley and what was the latest*. (*Dubliners*, p. 62.)

次の如く、不完全間接語法と完全間接語法が連続して用いられている場合もある。

His mind became active again. He wondered *has Corley managed it successfully*. He wondered *if he had asked her yet or if he would leave it to the last*. (*Ibid.* p. 63.)

疑問文は最も描出化されやすいという点からみて、これが represented speech への移行の始まり、つまり、内面描写への移行の発端と言える。

- 9) L. Edel, *op. cit.*, pp. 101-102.

- 10) S. L. Goldberg, *The Classical Temper: A study of James Joyce's Ulysses*

- (Chatto and Windus, 1963), p. 257.
 W. K. Everett, *Faulkner's Art and Characters* (Barron's Educational Series, 1969), pp. 101-111.
- 11) J. Joyce, *Ulysses* (Bodley Head, 1966), pp. 932-933.
 - 12) L. Edel, *op. cit.*, p. 89.
 - 13) R. Humphrey, *op. cit.*, p. 29.
 - 14) H. Read, *English Prose Style* (Camelot Press, 1952), pp. 155-156.
 - 15) W. Faulkner, *The Sound and the Fury* (Chatto and Windus, 1966), p. 7.
 - 16) R. M. アルベレス著, 新庄嘉章・平岡篤頼訳『現代小説の歴史』, 新潮社, 1965, p. 198.
 彼はこの中で, Benjy の「内的独白」の不明瞭さについて次のように述べている。
 「言語そのものも, 意識のとくにことばでは表わせない面を表現しようとするとき
 変質する。白痴ベンジーの内的独白を表現しようとするれば, 文章は当然, 正規の文
 章構造と文としての価値を失い, 分節も不明瞭になって, 個々の語はくことばによ
 るイメージの等価物のごときものとなる。」
 - 17) L. Edel, *op. cit.*, p. 25.
 - 18) この語については, 野中涼著『小説の方法と認識の方法』, 松柏社, 1970, pp. 210-222.
 に詳細に論じられているが, これより借用した。
 - 19) S. L. Goldberg, *op. cit.*, p. 294.
 - 20) W. Y. Tindal, James Joyce: His way of Interpreting the Modern World
 (Charles Scribner's Sons, 1950), p. 42.
 Tindal は Bloom, Stephen, Molly の monologue を比較して論じた後で, Molly の
 monologue について次のように述べている。
 ...If syntax is the shape of thought and punctuation is a sign of it, Mrs.
 Bloom's thought, devoid of punctuation and syntactically liberal, is almost
 thoughtless.
 - 21) W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Univ. of Chicago Press, 1968), Chapter
 2, 3.
 - 22) M. Millgate, *Achievement of William Faulkner* (Random House, 1966), p. 100.
 - 23) P. Swiggart, *The Art of Faulkner's Novels* (Univ. of Texas Press, 1967), p. 61.
 - 24) J. Joyce, *op. cit.*, p. 45.
 - 25) W. Faulkner, *op. cit.*, p. 173.
 - 26) P. Swiggart, *op. cit.*, p. 65.
 - 27) M. Millgate, *William Faulkner* (Oliver and Boyd, 1966), p. 29.
 - 28) M. Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, *loc. cit.*
 - 29) J. Joyce, *op. cit.*, pp. 105-106.
 - 30) R. S. Lyf, *op. cit.*, p. 199.
 - 31) L. Edel, *op. cit.*, p. 84.
 - 32) W. Faulkner, *op. cit.*, p. 181.
 - 33) F. J. Hoffman, *William Faulkner* (Twayne Publishers, 1961), p. 50.
 - 34) P. Swiggart, *op. cit.*, p. 69.

- 35) J. Joyce, *op. cit.*, pp. 67-68.
- 36) P. Swiggart, *op. cit.*, p. 69.
- 37) R. M. アルベレース『小説の変貌』, p. 191.
- 38) P. Swiggart, *op. cit.*, p. 62.
- 39) W. Faulkner, *op. cit.*, pp. 35-36.
- 40) 大橋健三郎「響きと怒り」, 20世紀英未文学案内16『フォークナー』, 研究社, 1966, p. 82.
- 41) R. Humphrey, *op. cit.*, p. 15.
- 42) J. Joyce, *op. cit.*, pp. 696-697.
- 43) S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (Faber and Faber, 1950), pp. 312-313.
S. L. Goldberg, *op. cit.*, p. 180.
- 44) R. Humphrey, *op. cit.*, p. 29, p. 36.

彼は indirect interior monologue と soliloquy をそれぞれ次の如く説明している。

Indirect interior monologue is, then, that type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it. It differs from direct interior monologue basically in that the author intervenes between the character's psyche and the reader. The author is an on-the-scene guide for the reader. It retains the fundamental quality of interior monologue in that what it presents of consciousness is direct: that is, it is in the idiom and with the peculiarities of the character's psychic processes.

Soliloquy in the stream-of-consciousness novel may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed. Hence, it is less candid, necessarily, and more limited in the depth of consciousness that it can represent than is interior monologue. The point of view is always the character's, and the level of consciousness is usually close to the surface.

- 45) R. M. Kain, *Fabulous Voyager: a Study of James Joyce's Ulysses* (Viking Press, 1966), p. 18.
- 46) W. Beck, "William Faulkner's Style," *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, ed. F. J. Hoffmad and O. W. Vickery Harcourt, (Braced & World, 1969), p. 156.
- 47) 野中涼「Faulknerの意識の流れ」, 『英文学研究』, Vol. XXXVI, No. 1, Oct. 1959.
- 48) R. Humphrey, *op. cit.*, p. 17.
- 49) P. Swiggart, *op. cit.*, p. 64.

Ulysses からの引用の訳は、丸谷才一、永川玲二、高松雄一共訳（河出書房新社）のものを、*The Sound and the Fury* からの引用の訳は尾上政次訳（富山房）のものを借用した。